Ueber einige Dramen Nathaniel Lee's

mit besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zum französischen heroisch-galanten Roman.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät Sektion I

der

K. B. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt

am 8. Februar 1904

von

Otto Auer

aus Oettingen in Bayern.

ACAD. LUDOV. MAX. BIBL.

Berlin 1904.

Druck von E. Ebering.

Mittelstrasse 29.

Meinen lieben Eltern

in aufrichtiger Dankbarkeit

gewidmet.

Benützte Literatur.

a) Texte.

Arriani Anabasis Alexandri, ed. Carolus Abicht, Leipzig 1899.

Brantôme, Pierre de Bourdeilles, seigneur de: Vie des dames galantes. 2 vol. Leyde 1699.

(Quintus) Curtius Rufus: Vita Alexandri Magni, ed. Th. Vogel, Lipsiae 1893.

Cinthio, Giraldi: Hecatommithi, Vinegia 1616.

Davila, Henico-Cathérino: Histoire des guerres civiles de France, traduite par J. Baudoin, Paris 1657.

Diodorus Siculus: *Βιβλιοθήκη ἱστορική*, rec. L. Dindorf, 5 vol. Leipzig 1831.

Dio Cassius: *Ῥωμαϊκαὶ ἱστορίαι*, cum annot. L. Dindorfii. 4 vol. Leipzig 1865.

Dionysius Halicarnassensis: *Ῥωμαϊκὴ ἀρχαιολογία*, ed. Kiessling, Lipsiae 1864.

Dryden, John: Dramatic Works, ed. J. Tonson, 6 vols, London 1735.

Eutropius: Breviarium ab urbe condita (in den Monumenta Germaniae (2), Berlin 1877).

Florus: Epitoma Livii, ed. Lemaire, Parisiis 1827.

Flavii Josephi Opera, ed. Benedictus Niese, 7 bd. Berlin 1892.

Justini Epitoma historiarum Philippicarum Pompei Trogi, rec. Fr. Ruehl, Leipzig 1884.

La Calprenède, Gautier de Costes de:
Cassandre, 10 vol., Paris 1731.
Cleopâtre, 12 vol., Paris 1654.
Pharamond ou l'histoire de France, 6 vol., Paris 1664.
Mme. de La Fayette: La Princesse de Clèves, Paris 1678.
Lee, Nathaniel: The Dramatick Works, 3 vols, London 1734.
Lee, Nathaniel: Theodosius, in The British Theatre, London 1793.
Livius, lib. I und II, ed. Weissenborn, Leipzig 1853.
Massinger, Philip: The Emperor of the East, in den Works of Ph. Massinger vol. II, London 1761.
Orosius: Historiarum adversus paganos libri VII, ed. C. Zangemeister, Lipsiae 1889.
Plutarchus: Vitae inter se comparatae, ed. Immanuel Bekker, 5 vol., Lipsiae 1855.
Raleigh, Sir Walter: History of the World, London 1814.
Sextus Rufus: Breviarium, ed. W. Förster, Wien 1874.
Mlle. de Scudéry: Clélie, 10 vol., Paris 1660 und 1661.
Suetonius Tranquillus: Opera, ed. B. Hase, 2 vol. Parisiis 1828.
Tacitus: Annales, 2 vol., ed. G. Andresen, Berlin 1892.
Velleius Paterculus: Ex historiae Romanae libris duobus quae supersunt, ed. Halm, Lipsiae 1876.
Valerius Maximus: Factorum et dictorum memorabilium libri IX, Lipsiae 1888.

b) Hülfsmittel.

Baker, David Erskine: Biographia Dramatica, London 1812.

Beljame, Alexandre: Le public et les hommes de lettres en Angleterre au 18ième siècle (1660—1744), Paris 1881.

Biographia Britannica, vol. V., London 1760.

Bobertag: Drydens Theorie des Dramas, in den E. St. IV, S. 373 ff.

de Breton, André: Le roman en France depuis 1610, Paris 1892.

Cibber, Colley: An Apology for his Life. London 1750.

Cibber, Theophilus: Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, 5 vols, London 1753.

Clavell, Robert: A General Catalogue of Books, Printed in England since the Dreadful Fire 1666 to the End of Trinity Term 1680, London 1680.

Collins, George Stuart: Dryden's Dramatic Theory and Praxis, Leipzig 1892. Inaug.-Diss.

Cousin, Louis: Histoire Romaine, écrite par Xiphilin, par Zonare, par Zosime, Paris 1678.

Cousin, Victor: La société française au 17ième siècle d'après le Grand Cyrus de Mlle. de Scudéry. Paris 1858.

Denker, Hermann: Ueber die Quellen von Nath. Lee's Alexander the Great, Diss., Halle 1903.

Dunlop, John Colin: History of Prose Fiction, 2 vols, London 1896.

Fest, Otto: Der miles gloriosus in der franz. Komödie; Münchner Beiträge XIII, München 1898.

Finlay, George: Greece under the Romans, Edinburgh 1844.

Genest, John: Some Account of the Engl. Stage from the Restoration in 1660 to 1830, Bath 1832. 10 vols.

Gibbon, Edward: Decline and Fall of the Roman Empire, London 1855.

Godwin, Thomas: Romanae historiae anthologia, London 1674.

Graf, Hermann: Der miles gloriosus im engl. Drama bis zur Zeit des Bürgerkrieges, Diss., Rostock 1891.

Gregorovius, Ferdinand: Athenaïs, Geschichte einer byzantinischen Kaiserin, 3. Aufl., Leipzig 1892.

Güldenpenning, Albert: Geschichte des oströmischen Reiches unter den Kaisern Arcadius und Theodosius II., Halle 1885.

Halliwell-Phillipps: Dictionary of Old English Plays, London 1860.

Hazlitt, Carew: A Manual for the Collector and Amateur of Old English Plays. London 1892.

Hettner, Hermann: Geschichte der englischen Literatur Bd. I. Braunschweig 1894.

Holzhausen, Paul: Ueber Dryden's heroic play, in den E. St. XIII (S. 414—445), XV (S. 13—52), XVI (S. 201—229).

Koeppel, Emil: Quellenstudien zu den Dramen Chapman's, Massinger's und Ford's (Quellen und Forschungen, Heft 82).

Körting, Gustav: Grundriss der Geschichte der englischen Literatur, Münster 1899. 3. Aufl.

Körting, Heinrich: Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert, 2 Bd., Oppeln 1885.

Langbaine, Gerard: An Account of the Engl. Dramatick Poets or Some Observations and Remarks on the Lives and Writings of all those that published either comedies, tragedies etc. Oxford 1691.

Lee, Sidney: Artikel Nath. Lee im D.N.B., vol. 32, p. 364, London 1892.

Maatz, Anton: Der Einfluss des heroisch-galanten Romans auf das französische Drama im Zeitalter Ludwigs XIV., Diss., Rostock 1896.

Macaulay, Thomas Babington: History of England. London 1889.

Milton, John: Paradise Lost, ed. Masson, Cambridge 1890. 3 vols.

Morillot, Paul: Le roman en France depuis 1610. Paris 1892.

Mosen, R.: Lee's Leben und Werke, in den E. St. II, S. 416—439, Heilbronn 1878.

Pauly, August: Real-Encyclopaedie der classischen Altertumswissenschaften, 6 Bd., Stuttgart 1846 und 4 Bd. 1900.

Resa, Fritz: Prolegomena zu Nath. Lee's „Theodosius". Würzburger Dissertation, gedruckt Rudolstadt 1903.

Retrospective Review, vol. III, part II, pp. 240—268. London 1821: Plays written by Mr. Nath. Lee.

Rosbund, M.: Dryden als Shakespeare-Bearbeiter, Diss., Halle 1882.

Tüchert, A.: Dryden als Dramatiker in seinen Beziehungen zu Mlle. de Scudéry's Romandichtungen, Diss., Zweibrücken 1885.

Ward, Adolphus William: History of English Dramatic Literature. London 1899. vol. III.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549027_0088

Einleitung.

1. Einfluss Frankreichs auf England während der „Restauration".

Der 29. Mai 1660 bildet einen wichtigen Wendepunkt in der politischen, sozialen und literarischen Geschichte Englands. Mit dem Augenblick, wo Karl II., wie ein Sieger unter Glockengeläute und dem Jubelgeschrei der Menge in London einzog, verschwand der düstere puritanische Geist. Man atmete erleichtert auf; das Theater wurde wieder geöffnet und die schöne Literatur, die sich vor dem tumultuarischen Treiben des „Commonwealth" geflüchtet hatte, durfte sich wieder hervorwagen. Karl II. hatte sich nämlich mit seinen Cavaliers während des langen Exils in Frankreich aufgehalten, und nun brachte er die reichen Schätze der französischen Literatur mit nach England, das sich dem französischen Einfluss bald nicht mehr entziehen konnte. Besonders das englische Drama folgte der Leitung der Franzosen, und vor allem war es der französische Roman, der dem englischen Drama viele seiner Züge und so manchen Stoff abtreten musste. Der französische Roman, der damals nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland und England die Herzen Aller, Hoher und Niedriger, erfreute, fand in England zunächst eifrige Nachahmer in Orrery, Crowne, der Duchess of New-Castle und anderen, und auch englische Uebersetzungen der französischen Romane wurden meist sofort nach deren Erscheinen geliefert.

Da ist es denn kein Wunder, dass bei der grossen Beliebtheit der Romane der in ihnen sich darbietende Geschmack auch der Geschmack der Leute selbst wurde, und so wurde auch das Drama in diese Richtung hineingezogen. Die Tragödie griff die Stoffe der Romane freudig auf, und es erschien nun eine grössere Anzahl Dramen, die sich mehr oder weniger eng an die Romane anschlossen. Eine Liste derselben findet sich bei Tüchert, Seite 8 und bei Ward III, p. 309. Hinzuzufügen sind ferner noch:

The Siege of Babylon von Samuel Pordage 1678 — geht zurück auf die Cassandre;

Herod and Mariamne von Samuel Pordage 1673 — geht zurück auf die Cleopâtre;

Love's Triumph, von Edw. Cooke 1678 — geht zurück auf die Cassandre.[1]

Aber nicht nur die Stoffe der Romane wurden dramatisiert, es wurden auch der in den Romanen sich kundgebende Ton, der Geschmack, die einzelnen Züge, wie bereits erwähnt, herübergenommen, und diese gaben so dem neuen Drama ein sonderbares Gepräge. Diese neue Gattung von Stücken wurde mit dem stolzen Namen: heroic plays benannt.[2]

2. Dryden heroic play und Lee's Drama.

Diese heroic plays sind eine sonderbare Verschmelzung von Shakspere'schen Elementen und Romanmotiven. Vom Roman haben sie jedoch die meisten Charakteristika:[3]

---

1. S. die einzelnen Stücke bei Hazlitt, A Manuel etc.
2. S. Ward, p. 301 ff.
3. Vergl. Beljame, p. 42 ff. und E. St. Bd. 13, 15, 16

Die auftretenden Personen sind nur vom höchsten Range: Könige, Fürsten, Feldherren, Königinnen und Prinzessinnen. Das erfordert die Würde der hohen Tragödie (wie die des heroischen Romans). Personen aus dem Volke werden nicht geduldet, höchstens als Statisten. Alles ist in der sonderbarsten Weise aufgebauscht. Die Liebe ist die eine Triebfeder aller Handlungen der Helden. Sie ist (wie im Roman) das Werk eines Augenblicks; keine Hochschätzung oder Freundschaft geht ihr voraus. Die Liebe ist aber nicht die gewöhnlich bekannte; sie ist vollständig galanter Natur, „un sentiment quintessencié et fade à l'excès."[4] Der Held darf nicht hoffen, ohne weiteres die Liebe seiner Dame zu gewinnen, er muss erst Heldentaten vollbringen, muss die ärgsten Ungerechtigkeiten über sich ergehen lassen. Die Dame stellt seine Unterwürfigkeit und Treue auf die schwerste Probe. Der Liebhaber muss sich schon zufrieden geben, wenn er die Erlaubnis erhält, die Dame lieben zu dürfen. Das höchste Zulässige ist der Handkuss. Das decorum soll vor allem gewahrt werden. Ihrer Vertrauten gesteht die Dame ohne weiteres ihre Liebe ein, aber dem Helden gegenüber ist sie barsch und spröde. Sie ist sehr launisch, der Liebhaber dagegen im höchsten Grade uneigennützig und treu. Bei der Werbung ist der Stand vor allem ausschlaggebend. Andererseits findet sich aber wieder ein Held, ein hoher Fürst, der sich plötzlich in ein unbekanntes Mädchen verliebt und ihr, ohne sich zu besinnen, sein Reich und seinen Heldenarm anbietet.

Die 2. Triebfeder ist die Ehre, die im Bunde mit

---

mit Körting, Gesch. d. franz. Romans, p. 16 ff. und 361 ff, Morillot, p. 3 ff. und Le Breton.

4. Beljame p. 43.

einer aussergewöhnlichen Tapferkeit steht: deshalb die Schlachten, Eroberungen von Städten, der Kriegslärm, die Sieges- und Trauermärsche, die das heroic play füllen und von Shakspere und dessen Zeitgenossen übernommen sind; lebhaft muss es in einem solchen Stück zugehen. Mit Recht hat deshalb Hettner das englische: heroic play mit „Spektakelstück" charakterisiert. Haupt- und Staatsaktionen stehen im Mittelpunkt der Handlung. Deshalb auch die Helden, die ganzen Heeren Trotz bieten, die sich auch in prahlerischen Reden ergehen dürfen, die selbst dem Lehensherrn gegenüber das Recht der überlegenen Kraft geltend machen. Ein wahrhaft sublimes Ehrgefühl besitzen diese Helden, Grossmut und Offenherzigkeit. Konflikte zwischen Liebe und Ehre sind zuweilen vorhanden; jedoch lösen sich diese rasch, da die Helden gar nicht so bedenklich sind. Sie stehen über den Gesetzen der Natur, wie des guten Tones; deshalb können sie allen Menschen Widerstand leisten und dürfen jedem Grobheiten ins Gesicht schleudern. Sie sind immer umgeben von Feinden, Verrätern, Mördern; aber nichts kann sie erschrecken; sie schlagen alle in die Flucht. Diese tapfern Helden sind jedoch auch zartfühlend und schüchtern in Gegenwart des schönen Geschlechts. Ihre Aufmerksamkeit und Unterwürfigkeit kennt keine Grenzen.

Um aber eine so illustre Gesellschaft, wie die Theaterbesucher der Restaurationszeit zu amüsieren, war es notwendig, allerlei Operneffekte anzubringen: die Götterwelt, Gespenster, Geisterbeschwörungen, Zauber- und Orakelsprüche, lauter Motive, die Dryden bei Shakspere fand und aufs phantastischste verzerrte; ferner Tänze, Serenaden, glänzende Feste. Dazu kommt noch eine sehr verwickelte Handlung mit verschiedenen „underplots"; auch der Mangel an Einheit der Handlung

geht auf Shakspere zurück. Von Unwahrscheinlichkeiten strotzt natürlich das „heroic play“. Sonderbar ist nur, dass Dryden glaubte, er sei mit der Natur völlig in Uebereinstimmung.

Die meisten Charaktere sind Gestalten ohne Fleisch und Blut, sind Typen, die in jedem Stück vorkommen; sie entbehren der Individualität; da finden wir vor allem den blutdürstigen Tyrannen, der nur sich und seine Lust kennt und keine fremde Meinung und keinen fremden Willen dulden will; nicht den leisesten Widerspruch erträgt er; alles, was ihn in Unwillen bringt, hat die Todesstrafe zu gewärtigen. Er hat ein übertriebenes Selbstbewusstsein und trotzt sogar den Göttern. Uebrigens kennt das heroic play, wie auch der französische Roman, nur ausschliesslich gute und ausschliesslich schlechte Charaktere. Eine Mischung von guten und schlechten Eigenschaften, oder gar eine feine Nüançierung ist fast nie zu finden. Dabei darf aber der tugendhafte Held unbeschadet seiner Vortrefflichkeit sich selbstgefällig, roh und prahlerisch zeigen.

Der Zufall spielt eine grosse Rolle; eine regelrechte Entwicklung der Handlung gibt es nicht. Für eine so hohe, erhabene Tragödie gehört aber auch eine würdige Sprache. Deshalb sprechen alle Personen mit grossem Pathos, das sich bis zum Schwulst versteigt.[5]

Gegenüber diesem Spektakelstück Dryden's hat das Drama Lee's[6] in die Bahnen der Natürlichkeit einge-

---

5. S. Beljame p. 42—48; E. St. XIII, XV, XVI.

6. In der folgenden einleitenden Darlegung lasse ich ausser Betracht: „Sophonisba“ und „Nero“, die unreife Jugendarbeiten sind, „Constantine“, ein minderwertiges, verworrenes Stück, das der Dichter schrieb, als seine Geisteskrankheit bereits ausgebrochen war, ferner die beiden in Ge-

lenkt. Schon die nach dem „Rehearsal“ erschienenen heroic plays Dryden's waren viel zahmer, aber doch sind in ihnen noch sehr viele Unwahrscheinlichkeiten und Monstruositäten, die sich bei Lee nicht mehr finden. Gemein hat natürlich das Drama Lee's mit dem heroic play seines Meisters die ganze Struktur: Könige und Feldherren, Fürstinnen und Prinzessinnen sind die Personen, die auftreten; das Volk erlangt erst wieder im „Brutus“ das Recht, auf der Bühne zu sprechen. Die Pracht der Dekoration hat Lee ebenfalls von Dryden übernommen; das war aber damals nicht zu umgehen, wenn man auf einen Erfolg rechnen wollte. Jedoch ist Lee viel sparsamer mit Operneffekten.[7] Es finden sich zwar auch bei ihm Serenaden, songs, im „Alexander“ sogar ein ballet; auch Geistererscheinungen kommen vor, aber nur selten, und dann sind sie nicht als auf dem Einfluss Dryden's beruhend anzusehen. Vielmehr ist der Geist im „Alexander“ dem Geiste im „Hamlet“ von Shakspere nachgebildet; ferner sind die Vision der Eltern der Statira im Alexander, sowie die des „Genius“[8] im „Massacre“ blos scenische

---

meinschaft mit Dryden verfassten Dramen: „Oedipus“ und „the Duke of Guise“.

7. In diesem Punkte muss ich Mosen (E. St. II, 421—422) und Resa p. 1 widersprechen.

8. Uebrigens könnte man den „Genius“ auch als das böse Gewissen auffassen, das den König in seiner Nervenerregung zu solchen Wahnvorstellungen bringt, ähnlich wie dies (Banquo's Geist) bei Macbeth der Fall ist. Wollte man aber den „Genius“ im Mass. nicht als blosses Phantom auffassen, so könnte man annehmen, Lee habe ihn eingeführt, um die katholische Partei noch mehr ins Unrecht zu stellen, nachdem selbst ein Engel des Himmels den König vor den Einflüsterungen jener Partei warnt; der „Genius“ wäre dann

Darstellungen von Träumen,[9] wie z. B. auch die Vision Klärchens im „Egmont“ von Goethe. Uebrigens kann all dies weggelassen werden, ohne dass die Handlung dadurch beeinträchtigt würde. — Die Götter- und Geisterwelt greift nicht mehr in den Gang der Handlung ein; Geisterbeschwörungen und Orakelsprüche kommen nicht mehr vor. Was aber die Vorzeichen im „Alexander“ und „Brutus“ anbetrifft, so fand Lee diese teilweise in seinen Quellen; ferner lehnte er sich auch hier wieder an Shakspere (J. Caesar) an. Ausserdem ist noch zu erwähnen, dass in seinen späteren Stücken der Zufall keine Rolle spielt, wie bei Dryden und im französischen Roman.

Der Bombast der Sprache findet sich bei Lee ebenfalls, oft noch viel markanter als bei Dryden. Aber dies ist, finde ich, verzeihlich bei einem jungen Dichter, der das, was ihm noch an Tiefe des Geistes fehlt, durch eine überpathetische Sprache zu ersetzen sucht. Ich möchte hier nur auf Shakspere verweisen (Titus Andronicus). Ausserdem muss man zugestehen, dass sich zuweilen auch sehr hübsche Bilder und Vergleiche bei Lee finden.

Auch manche Personen haben noch Aehnlichkeit mit denen Dryden's, besonders der Tyrann, der jedem den freien Willen abspricht und sich äusserst launisch zeigt. Vor allem klingt noch die „Gloriana“ an Dryden und dessen Vorbild, den französischen Roman, an, wenn auch dieses Stück schon eine viel wahrscheinlichere Handlung aufweist, als z. B. das ein Jahr vorher auf-

---

eingeführt der Tendenz wegen, und nicht in Nachahmung von Dryden.

9. Im „Constantine“ ist die Erscheinung des Kreuzes ebenfalls ein Traumbild (nachher: „Constantine awakes!„).

geführte Stück Dryden's „Aureng Zebe". So plötzlich konnte man sich auch damals nicht von dem liebgewonnenen heroic play trennen.[10] Das Rehearsal, so wuchtig auch seine Wirkung war, konnte auch nicht den Geschmack auf einmal läutern, aber trotzdem ist es ganz falsch, zu behaupten,[11] Lee hätte fortgefahren in der Manier Dryden's seine Stücke zu schreiben. Es finden sich im Gegenteil bei Lee viele tiefgehende Abweichungen von Dryden und damit auch vom französischen Roman, deren Anschauungen er grossenteils durch die natürlichen ersetzt.

Sein Drama ist nicht mehr ein Spektakelstück; Kämpfe auf der Bühne sehen wir nicht mehr. Keine grossen Staatsaktionen werden mehr erledigt; während der Handlung finden keine Schlachten statt, auch nicht hinter den Coulissen; wir hören kaum mehr kriegerischen Lärm; sehr wenige Geistererscheinungen und Visionen sind zu sehen. Der Held ist nicht mehr der mit übermenschlicher Kraft und unbändigem Mut ausgerüstete Allbezwinger. Die Handlung ist nicht mehr verwickelt, wenn auch zuweilen underplots vorkommen.

---

10. Dass selbst im Jahre 1678 (der „Oedipus" gespielt 1678, cf. Ward, gedruckt 1679, cf. Hazlitt) sich der Geschmack der Menge noch nicht wesentlich verändert hatte, können wir aus dem Epilog zum „Oedipus" ersehen, wo Dryden sagt:

Their treat is what your palates relish most:
Charm! song! and show! a murder and a ghost!

11. cf. E. St. XVI, p. 228 („Lee etc., die noch längere Zeit fortfuhren in der Manier des heroischen Dramas zu schreiben"), Hettner p. 92 unten und 93; Garnett, The Age of Dryden; Chamber, Encyclopedia of Engl. Lit. und Ward (hinsichtlich der „versification").

Besonders einschneidend ist aber die Verschiedenheit der Auffassung von honour and love. Tapferkeit und heroischer Mut spielen (ausser etwa in der „Gloriana") keine Rolle mehr, und wo das Ehrgefühl als bestimmendes Motiv auftritt, wie z. B. im „Theodosius" und „Brutus" ist es nicht jenes sublime, extravagante und unwahrscheinliche des heroic play, sondern das natürliche. Ganz anders fasst aber Lee vor allem die Liebe auf, die er direkt in den Mittelpunkt seiner Stücke stellt, weshalb auch sein Drama nicht etwa ein „heroic play", sondern eher ein „play of love" genannt werden muss. Die Liebe schildert er mit den Augen und dem Herzen eines Jünglings; sie ist feurig, rasch und ungestüm. Lee versteht es, den tiefsten Schmerz und die höchste Wonne der Liebe darzustellen. Dadurch unterscheidet er sich gewaltig von Dryden und dem französischen Roman. Die Liebe ist bei ihm nichts Platonisches, sondern eine wahre Leidenschaft, die keine Grenzen kennt und sich bis zum Wahnsinn versteigt. Abgesehen von der Gloriana ist bei Lee die Liebe nie ein Werk eines blossen Augenblicks. Seine Frauengestalten sind nicht spröde, sie suchen nicht das decorum zu wahren, sondern geben sich, wie sie sind, und sprechen offen aus, wie es ihnen ums Herz ist; sie stellen nicht etwa aussergewöhnliche Anforderungen an die Helden; sie sind nicht launisch. Alle Galanterie ist bei Lee verworfen; kurz, Lee stellt sich wieder auf den Boden der Natürlichkeit. Dagegen ist die Liebe bei Dryden nichts als eine phrasenhafte, überschwengliche Anbetung; alle seine Frauengestalten lassen uns kalt; die Liebenden räsonnieren und philosophieren zu viel; Dryden hat sie nur mit dem Verstande geschaffen und nicht mit dem Herzen. Dagegen spricht aus Lee die Leidenschaftlichkeit, die innere Wärme,

und dies hat auch Dryden selbst richtig erkannt und öffentlich ausgesprochen. In seiner „Epistle to Mr. Lee, on his Alexander[12]“ sagt er (Vers 1 & 2 und 33—46):

> The Blast of common Censure cou'd I fear;
> Before your Play my Name shou'd not appear; . . .
> Such Praise is yours, while you the Passions move,
> That 'tis no longer feign'd; 'tis real Love,
> Where Nature triumphs over wretched Art;
> We only warm the Head, but you the Heart, etc.

Es gibt also Dryden selbst zu, dass die Liebe bei Lee natürlicher aufgefasst ist. Sie ist ein loderndes Feuer, und wird sie nicht erwidert, so tritt die Eifersucht, der Hass an ihre Stelle und zwar in der leidenschaftlichsten Gestalt, während bei Dryden sehr oft der Held in ähnlichen Fällen selbst dem Rivalen den Zutritt zu der Geliebten verschafft und die Liebesbotschaft überbringt.[13]

Da Lee aber die Liebe so warm gefühlt hat, so sind ihm auch seine Frauengestalten am besten gelungen; meist sind sie tief ergreifend, keine blutlosen Schemen, wie so oft bei Dryden. Darum war auch Lee der Lieblingsdramatiker der Damen in der Restaurationszeit.

Lee hat sich also keineswegs von Dryden ins Schlepptau nehmen lassen; er hat sich seinen eigenen Weg suchen wollen; er glaubte nicht an alles, was Dryden sagte und tat. Auch den blank verse hat er vor Dryden wieder in die Tragödie eingeführt.[14] Mosen[15]

12. Abgedruckt auch in Lee's Works 1734, unmittelbar vor dem „Alexander“.

13. So z. B. in „Tyrannic Love“ und „Aureng Zebe“.

14. E. St. II, 423. — Zwar beweist dies nicht gerade viel; denn Dryden hat im Prolog zum „Aureng Zebe“ (1675) seiner „loved Mistress“, dem Reim Valet gesagt, so dass

und andere Literarhistoriker haben Unrecht zu behaupten, Lee habe so grosses Gewicht auf Dryden's Meinung gelegt; ja, Mosen beschuldigt sogar Dryden, Lee durch seine Epistle in seinem Streben ermuntert zu haben, anstatt ihn von seinem phantastischen Wesen abzubringen. Das Lob Dryden's veranlasste Lee keinesfalls, sein Talent zu überschätzen und seine Fehler zu übersehen; im Gegenteil, drei Jahre später erklärt Lee offen heraus (in der Dedikation zum „Theodosius"), er gestehe selbst "to abound in ungoverned fancy", ja es stehe viel schlimmer mit seinen Fehlern, als die Leute glauben; er wisse wohl, dass ihm öfters „der Gaul durchgehe".

Lee sucht sich allerdings in gewissen Zügen vom heroic play und vom Roman freizumachen, aber er hängt doch immerhin noch vom französischen Roman ab. Die Tendenz hat er zwar, sich loszumachen, stofflich, wie in den Motiven. Deshalb benützt er die Romane, wenn er nach einem Stoffe für ein neues Drama sucht; aber er begnügt sich nicht damit, er forscht in der Geschichte und sucht seine Stücke auf diese zu gründen, ganz im Gegensatz zu Dryden.

Der französische Roman ist ja bekanntlich ein Zwitterding, eine Vermischung von antiken Anschauungen und Verhältnissen mit modernem Fühlen und Denken. Gomberville, La Calprenède und Mlle. de Scudéry wollen auch teilweise unter der Maske des Altertums und der antiken Helden doch nur die Gesellschaft am französischen Hofe und die Subtilitäten ihrer Liebeshändel

---

man auch annehmen könnte, Lee habe sich dadurch bewegen lassen, den blank verse für den „Alexander" (1676) zu verwenden.

15. E. St. II, 418.

schildern.[16] Dem gegenüber hat Lee die Absicht gehabt, die antiken Helden so darzustellen, wie sie in Wirklichkeit waren.[17] Was dann die Geschichte an dichterischer Ausschmückung zuliess, entlehnte er aus dem französischen Roman. Auch seine eigenen Zutaten widersprechen nicht dem geschichtlichen Milieu,[18] wenn auch ein romantischer Zug durch seine Stücke geht. Besonders hat sich Lee für das Altertum begeistert, dem er verschiedene Geschichten entlehnte. Seine Hochschätzung der Römer sieht man vor allem an seinem Brutus und an dem Marcian des „Theodosius". Anfangs liess Lee der Phantasie freieren Spielraum, bis er schliesslich ganze Geschichten mit mehr oder weniger Erfolg und Geschick dramatisierte: im „Massacre of Paris", der „Princess of Cleve", dem „Theodosius" und dem „Brutus".

Durch jenes Zurückgehen auf die Geschichte gewinnen aber seine Charaktere an Wahrscheinlichkeit; er sucht das Kolorit richtig wiederzugeben. Auf jeden Fall vermeidet er den grossen Fehler Dryden's, der einem Mexikaner die gleichen Anschauungen unterschob, wie einem Inder und einem Römer. Anachronismen sind bei Lee selten; man findet höchstens noch die Begriffe Heaven und Hell auf das Altertum angewandt, und einige wenige andere.

Was nun den heroisch-galanten Roman anlangt, so hat Lee ihm vor allem folgende 2 Motive entlehnt:

1. Die Liebe steht im Mittelpunkt des Interesses,

---

16. cf. Victor Cousin, vol. I, p. 4 ff.

17. S. auch seine Dedikation zum „Brutus", aus der hervorgeht, wie genau er es mit der historischen Treue genommen haben will.

18. Von „Gloriana" ist immer abzusehen.

und zwar handelt es sich immer um ein Liebesverhältnis, auf das äussere Umstände oder eine 3. Person störend einwirken. Dadurch bekommen Lee's Stücke etwas Einförmiges; fast immer ist diese 3. Person, die sich zwischen die beiden Liebenden drängt, ein absoluter Machthaber,[19] der als Rivale auftritt und meist infolge gewaltsamer Mittel das Glück der beiden vernichtet. In der „Gloriana" ist der Rivale zugleich der Todfeind des Helden, im „C. Borgia" sein Bruder, im „Theodosius" sein Freund, im „Mithridates" und „Constantine" sein Vater.

2. Nach dem galanten Liebeskodex der Romane muss der eine Teil sterben, wenn der andere stirbt. Auch bei Lee ist der Tod des einen Liebenden mit dem Tod des anderen Teiles folgerichtig gegeben. Aber dieser Zug ist aus dem Galanten ins Menschliche übertragen, wie sich dies schon in der „Gloriana" in den Worten der Titel-Heldin an Caesario zeigt:

Why shou'd I wake, when thou art gone to rest? . . .
What will Life signify, when thou art gone?[20]

Wie ganz anders drückt sich dagegen z. B. Statira in Pradon's gleichnamigem Stück[21] aus (das ebenfalls viele Züge vom Romane entlehnt hat):

„Quand on perd ce qu' on aime, il faut cesser de vivre!"

Ausserdem hat Lee verschiedene Motive von dem französischen Romane für sein Drama „Gloriana", einzelne Züge auch noch für den „Alexander" herübergenommen; ferner hat er die Handlung von 5 seiner Dramen, von „Gloriana", „Alexander", „Theodosius",

19. Nur im „Alexander" ist es eine Frau.
20. Act IV, p. 173.
21. Aufgeführt 1679.

„Brutus“ und der „Princess of Cleve“ auf die Romane gegründet. Welchen von diesen Lee für jedes betr. Stück benützte, hat schon ein Zeitgenosse Lee's, Langbaine,[22] in seinem Account of the English Dramatick Poets etc.[23] zum Teil angegeben.

22. Dieser belesene Mann hatte die Absicht, die Quellen aller bis dahin erschienenen englischen Dramen ausfindig zu machen. In der Vorrede zu seinem Buche macht er sich anheischig, das Plagiatorentum der modernen Dichter, besonders Dryden's, darzutun, um dadurch (so behauptet er), die Grösse Shakspere's in das richtige Licht zu rücken; aber es ist aus dieser Vorrede leicht ersichtlich, dass es ihm darum nicht zu thun war, dass vielmehr der Hass gegen Dryden und andere seiner Zeitgenossen ihn veranlasste, jenes Buch zu schreiben. Langbaine ist deshalb nicht unparteiisch und da er aus blinder Leidenschaft vorgeht, und nicht als uninteressierter Forscher seine Untersuchungen macht, nirgends zuverlässig. Langbaine führt so viele Quellen an, als er nur immer auftreiben kann, ohne genau zu prüfen. Ein Beispiel hierfür bieten seine Angaben über die Quellen des „Brutus“ von Lee (s. später p. 70). Zwar sagt er meistens nicht direkt, dies oder jenes ist die Quelle, sondern: this play is founded on history (oder romance); see etc., jedoch all dies heisst in ehrliches Deutsch übersetzt: Das Stück ist kein eigenes Produkt des Dichters, dieser ist vielmehr ein Plagiator; davon könnt ihr euch überzeugen, wenn ihr vergleicht jene Geschichtsschreiber oder jenen Roman. Ein Zeichen, wie oberflächlich Langbaine meistens liest, ist z. B. auch seine Angabe über die „Princess of Cleve“, wobei er unter anderem sagt: The Author narrates his Patron (epist. ded.), "that the Duke of Guise has wrested two Scenes from the Original". But which they are, J have not Time to enquire. Langbaine hat sicherlich nachgesehen, aber er konnte nichts finden; denn er hatte jene Dedication nicht aufmerksam gelesen, sonst hätte er merken müssen, dass unter dem „Original“ nicht die „Princess of Cleve“, sondern das „Massacre

Ich gehe nun zu einer näheren Untersuchung der obengenannten 5 Dramen Lee's über.

---

of Paris" gemeint ist, aus dem auch in der Tat 2 Scenen in den „Duke of Guise" übergingen. Ein weiteres Beispiel, wie wenig genau L. oft ist, und wie er sich manchmal aufs Raten verlegt, ist seine Angabe über Shakspere's J. Caesar; die geschichtliche Grundlage für dieses Stück will er nämlich auch bei Livius (!) gefunden haben. Die Angaben Langbaine's hat Baker in seine „Biographia Dramatica" wortwörtlich herübergenommen; auch sind sie in Halliwell-Phillipp's Dictionary und dann in Carew Hazlitt's Manual for the Collector and Amateur of Old English Plays übergegangen; es ist also auch dem letztgenannten Buche nicht überall zu trauen, besonders, wenn es sich um Stücke handelt, die hinsichtlich ihrer Quellen noch nicht gründlich untersucht worden sind

23. Körting gibt in seiner engl. Literaturgeschichte, p. 280, na, der Verfasser dieses Buches sei unbekannt. Jedoch steht der Name Langbaine's auf dem Titelblatt.

I. Gloriana or the Court of Augustus.

Langbaine gibt an: "The Plot I take to be rather founded on Romance than History, as the Reader will find by comparing the Play with the Romance of Cleopatra, in the several Stories of Caesario, Marcellus and Julia, part I, book 3; part V, book 3. Ovid, Cypassis and Julia part VII, book 3."

Eine nähere Untersuchung ergibt, dass Lee nicht etwa eine Geschichte des Romans zu grunde gelegt hat, vielmehr ist die Handlung frei erfunden; jedoch ist klar ersichtlich, dass diese erfundene Geschichte aus der Lektüre des Romans „Cleopâtre"[1] von La Calprenède hervorgegangen ist, von dem Lee verschiedene Personen und vor allem die Vorgeschichte entlehnte; ferner hat Lee die Historiker Sueton, Tacitus und Vellejus Paterculus benützt, vielleicht auch Plutarch und Dio Cassius.

Von den französischen Romanen im allgemeinen hat aber Lee eine Menge von Motiven entlehnt, die sich zwar teilweise schon im heroic play Dryden's finden. An das heroic play klingt überhaupt dieses Stück noch sehr an, besonders durch die Gestalt Caesario's.[2]

---

1. Paris 1647—63, übers. ins engl. von Rob. Loveday u. a. 1652—58, folio 1674.

2. Caesario ist in seiner Selbsteingenommenheit und Rachgier dem Almansor sehr ähnlich.

Dass diese Anlehnung an die Romane und das heroic play bei Lee unvermerkt und unbeabsichtigt geschah, ist selbstverständlich. — Mit dem heroic play hat das Stück auch die widerliche Sinnlichkeit gemein.

Vorgeschichte: Caesario ist der Sohn des Caesar und der Cleopatra; nach dem Tode des Caesar wurde aber nicht er dessen Nachfolger auf dem Trone, sondern gemäss dem Testamente des Caesar dessen Adoptivsohn Octavianus Augustus. Nach der Heirat des Antonius und der Cleopatra liess Antonius öffentlich verkündigen, dass Caesario der rechtmässige Sohn des Caesar sei, und ernannte ihn zum „König der Könige", zum grossen Aerger des Augustus. Letzterer sandte auch nach der Besiegung und dem Tode der Cleopatra und des Antonius Leute aus, um Caesario zu töten. Dieser entging mit knapper Not den Händen seiner Feinde, jedoch verbreitete sich allenthalben das Gerücht von seinem Tode.[3] Erst nach vielen Jahren erfährt Augustus, dass Caesario noch am Leben sei, weshalb er seiner habhaft zu werden sucht, da er durch ihn seine Herrschaft gefährdet erachtet.[4]

Diese Vorfabel hat Lee sicherlich der Cleopâtre entnommen, da sich einige Züge davon bei den Historikern nicht finden.

Akt I. Ovid, Mecaenas (sic!) und Agrippa preisen die Herrlichkeit des Augustus, seine Siege und Eroberungen; dieser ist jedoch tief traurig. Die Freunde dringen in ihn, den Grund seiner Betrübnis anzugeben, und sie erfahren schliesslich, dass das ausgelassene, tolle Treiben seiner Tochter Julia ihm die grösste Sorge

3. Cleopâtre, part I, liv. III, p. 208—256.
4. Cleopâtre XII, 1.

bereitet.[5] Diese erscheint selbst vor dem Kaiser und bekrittelt alles; nichts ist ihr gut genug; mehr Glanz und Luxus will sie um sich sehen, etwas, was ihrer würdig sei; denn sie wolle sich mit Juno messen und sei dieser ebenbürtig.[6] Augustus ist ergrimmt ob solcher Reden und zückt das Schwert gegen sie: zur Hölle wolle er die Gottvergessene senden, wo „in eternal tortures she shall roll".[7] Die Freunde halten den Zornigen mit Mühe zurück; aber die stolze Julia verlangt nicht Verzeihung: er könne ihren Körper zwar vernichten, aber nicht ihre Seele. Augustus erklärt voll Schmerz, er wünsche lieber noch einmal die früheren gefahrvollen Kriege durchzumachen, als jetzt diese „homebred jars" ertragen zu müssen. Lieber den Tod, als die Unehre wolle er erdulden.[8] Mit einer Drohung weist er sie von sich. Sie geht, und um den Kaiser von diesem Gegenstand abzulenken, berichten die Freunde ihm von den

---

5. a) Tacitus, ann. III, 24: Ut valida divo Augusto in rem publicam fortuna, ita domi improspera fuit ob impudicitatem filiae.

b) Vellejus Paterculus II, c. 100,2: foeda dictu memoriaque horrenda in ipsius domo tempestas erupit, quippe filia eius Julia, per omnia tanti parentis ac viri immemor, nihil, quod facere aut pati turpiter posset femina luxuria libidineve infectum reliquit magnitudinemque fortunae suae peccandi licentia metiebatur, quidquid liberet, pro licito vindicans

c) Sueton. Aug. 65: Aliquanto autem patientius mortem quam dedecora suorum tulit . . . . .; de filia notum senatui fecit, abstinuitque congressu hominum diu prae pudore, etiam de necanda deliberavit.

6. Auch im Roman nennt sich Julia einige Male déesse.

7. Die Schilderung der Hölle ist ähnlich der bei Milton, Paradise Lost, b. I u. II, bes. b, 2, v. 597—603.

8. cf. 1. c.

Siegen des Marcellus und Plangus[9] in Spanien.[10] Augustus ist aber nicht erfreut darüber, denn er hat in Erfahrung gebracht, dass Caesario noch am Leben ist; er setzt eine hohe Summe auf dessen Kopf aus; Mecaenas aber wagt es für Caesario Fürbitte einzulegen und Agrippa rät dem Kaiser, von Gloriana, des Pompeius Tochter, die er „keeps in private", abzulassen.[11] Da fährt dieser aber auf in hellem Zorn, und nur durch die unterwürfigen Worte der beiden wird sein Ingrimm wieder besänftigt.

Akt II. Caesario erfährt, dass er von Augustus proscribiert worden sei. Daraufhin erklärt er wütend, einer von beiden müsse sterben, er oder Augustus; doch sicherlich koste es dem Augustus das Leben; denn was ihn anbetreffe, so könne ihm nichts widerstehen;[12] schon in seinen Knabenjahren habe er ja Proben von grosser Tatkraft gegeben[13] und sogar einen Löwen er-

---

9. Unter dem Namen Plangus verbirgt sich Caesario, um vor der Rache des Aug. sicher zu sein. Dies ist ebenfalls ein Zug des her.-gal. Romans. — Plangus ist eine historische Persönlichkeit, war aber nie Feldherr in Spanien. Den Namen Pl. kann Lee bei Plutarch, Caes. 38 gefunden haben, oder auch bei Dio Cassius l. 50, c. 3, wo in demselben Satze beide Namen *Καισαρίων* und *Πλάγκος* vorkommen.

10. Im Roman erringt Coriolan (aber nicht Marcellus) grosse Siege in Spanien.

11. Auch in „Tyrannic Love" tritt ein verliebter alter römischer Kaiser (Maximian) auf; ebenso macht der alte Kaiser im „Aureng Zebe" einer jungen Schönheit den Hof.

12. Die Prahlereien der Helden sind ein Charakteristikum des heroic play, an das, wie erwähnt, die „Gloriana" noch immerhin anklingt.

13. Die „force prodigieuse" des Caesario hebt auch der Roman hervor (I, 3, p, 227).

legt; so werde er auch den Augustus kopfüber vom Trone stürzen. Doch als Marcellus kommt und Caesario sich vergegenwärtigt, dass dieser sein bester Freund und zugleich der Adoptivsohn des Kaisers sei, da sind alle seine Rachegedanken plötzlich verflogen.[14] Narcissa, die Schwester des Marcellus, die eben an den Hof kommt, verliebt sich sofort in Caesario[15] und dieser erwidert ihre Liebe. – Tiberius tritt auf und teilt dem Marcellus mit, dass seine Gattin Julia sich während seiner Abwesenheit in ein ehebrecherisches Verhältnis mit Ovid eingelassen habe:[16]

---

14. Ein Romanmotiv: Die Rücksichtnahme auf den Freund bestimmt den Helden von einem festgefassten Entschlusse abzustehen. So überwindet z. B. auch Marcellus seine Neigung zu Cleopâtre aus Freundschaft zu Coriolan (Cleopâtre II, 1).

15. In den Romanen ist immer Sehen und sich Verlieben eins.

16. Dieses underplot (der Ehezwist zwischen Marcellus und Julia) basiert teilweise auf dem Roman, der erzählt, dass Julia, die Tochter des Kaisers, auf dessen Befehl sich mit Marcellus verlobt hatte, dass sie aber in ihrer Liebe zu diesem sehr unbeständig war und sich zum grossen Aerger des Marcellus von verschiedenen anderen den Hof machen liess, darunter auch von Ovid. Diese Erzählung hat Lee in Uebereinstimmung mit den Angaben der Historiker gebracht: Vel. II, 100,3; Tac. ann. I, 53; III, 24; IV, 44 erzählen von dem ehebrecherischen Treiben der Julia. Sueton, Aug. 63 und 65 berichtet ausserdem, dass Augustus die Julia verbannt und die Männer, mit denen sie Ehebruch getrieben hatte, teils mit dem Tode, teils mit Verbannung bestrafte. Da nun die Verbannung der Julia und des Ovid in dasselbe Jahr fiel, so schloss man früher daraus, dass auch Ovid zu den Buhlen der Julia gehörte, zumal da man wusste (Macrob., 2. sat. 5,1 ff.), dass Julia geistreich und gebildet war, so dass

"She said, ah, wou'd Marcellus were in Heav'n,
And wou'd Corinna[17] were to Ovid giv'n;
For Wit to me is more than Empire's Charms."

Kaum gesagt, da kommen auch schon Julia und Ovid, in eifrigem Gespräch miteinander, herein. Als Marcellus sie sieht, stürzt er mit gezücktem Schwerte auf Ovid; Tiberius sucht ihn zurückzuhalten. Auf den entstandenen Lärm hin kommt Caesario herbei und gleich darauf Augustus mit seinem Gefolge. Dieser befiehlt seiner Leibwache, alle zu entwaffnen, aber Caesario weigert sich sein Schwert hinzugeben.[18] Augustus ist darüber ergrimmt; Marcellus aber weist auf die Siege und die Verdienste des Plangus (= Caesario s. 9) hin. Er erlangt schliesslich von dem Kaiser, dass Plangus-Caesario nur gefangen abgeführt werde, doch das Leben vorerst behalten dürfe. Ovid wird vom Hofe verbannt.[19]

Akt III. Caesario hat jetzt seinen Entschluss wieder geändert; er will sich nunmehr doch an Augustus rächen. Er hat vor, mitten durch die Leibwache hin-

---

sie sich immerhin von Ovid angezogen fühlen konnte. Darauf beziehen sich auch die Worte: "Wit to me is more etc."

17. Im Roman erklärt Agrippa dem Ovid, dass man allgemein der Ansicht sei, er habe in seinen Gedichten (Amorum 2, 6, 48 oder 2, 8, 6 etc.) unter Corinne die Julie besungen, was aber dann Ovid in Abrede stellt (cf. auch Amor. 2, 17, 29 und Art. am. 5, 5, 38). Cleopâtre VII, 3 p. 297.

18. Im Roman weigert sich Coriolan (nicht Caesario) sein Schwert herzugeben, als die Wachen auf Befehl des Kaisers auf ihn eindringen. Augustus befiehlt voll Zorn, ihn zu töten . . . Marcellus bittet für Coriolan, dieser wird deshalb vorläufig nur ins Gefängnis gebracht. Cleop. 12, 1.

19. Ovids Verbannung wird im Romane nicht erwähnt.

durch auf den Kaiser einzudringen, ohne Furcht vor der Menge der Soldaten.[20] Seine Freunde, besonders Leander,[21] raten ihm ab,[22] und da sie keinen Erfolg dabei haben, suchen sie wenigstens ihm einen minder-gefährlichen Weg zur Ausführung seines Planes zu zeigen. Sie teilen ihm mit, dass Augustus in eine schöne Dame verliebt sei, zu deren „bower" er zuweilen komme; der Zugang sei mit Wachen besetzt; doch wäre es leicht möglich, diese zu überwältigen und sich so Zutritt zu verschaffen. Caesario geht auf diesen Plan ein.

sc. II. Augustus[23] kommt zum „bower" der Gloriana[24] und sucht zunächst mit Schmeicheleien und Versprechungen ihre Liebe zu gewinnen, dann aber geht er zu Drohungen über;[25] sie aber weist ihn zurück,

---

20. Romanmotiv: Der Held fürchtet sich vor keiner Gefahr und Uebermacht, und er stürmt mitten in die Feinde ein; so dringt z. B. Arsace allein in das feindliche Lager, um sich an Oroondate zu rächen. (Cassandre III, 6).

21. Leander kommt auch im Roman als Freund des Césarion vor.

22. Romanmotiv: Die Helden werden von ihren „confidents" begleitet; die letzteren greifen immer im rechten Augenblick ein um die Helden vor unüberlegten Taten zurückzuhalten.

23. Den starksinnlichen Zug im Charakter des Aug. hat Lee wohl dem Sueton (Aug. 69 und bes. 71) entnommen, wo es heisst: circa libidines (Caesar) haesit, postea quoque, ut ferunt, ad vitiandas virgines promtior, qui sibi undique . . conquirerentur.

24. Der Name ist natürlich aus Spenser's Fairy Queen.

25. Romanmotiv: Der verschmähte Liebhaber bemächtigt sich der Geliebten und sucht sie durch Schmeicheleien und schliesslich auch durch Drohungen seinen Wünschen ge-

ja sie wirft ihm offen seine Freveltaten vor und sucht ihn durch den Namen Pompey einzuschüchtern; vor dem Tode fürchtet sie sich nicht, den sie ja infolge ihrer offenen Sprache zu erwarten hat.[26] Augustus gerät schliesslich in Wut, und da sie seine Liebe nicht erwidert, droht er ihr, sie zu entehren und zwar schon in dieser Nacht. So geht Augustus ab und einige Augenblicke später dringt Caesario in den „bower" ein. Er ist von der Schönheit der Gloriana geblendet und verliebt sich sofort in sie.[27] Auch sie fühlt sich zu ihm hingezogen und fordert ihn auf, sie aus der Gewalt des Kaisers zu befreien. Daraufhin entführt er sie aus dem bower.

Akt IV. Marcellus macht der Julia die bittersten Vorwürfe wegen ihres lasterhaften Lebens. In seinem Zorn zieht er das Schwert gegen sie; doch bringt er es nicht über sich, sie zu töten. Da kommen Caesario und Gloriana herzu; Marcellus verspricht beide in seinem Hause vor der Rache des Augustus zu verbergen. Narcissa eilt herbei mit der Nachricht, der Kaiser sei dem Caes. dicht auf den Versen,[28] es sei keine Aussicht zu entrinnen vorhanden; doch Caesario ist ohne Furcht, er will gerne für Gloriana sterben. Aber diese erklärt, ein Leben ohne ihn sei ihr nichts mehr wert.

---

neigt zu machen. Ein tapferer Ritter befreit hierauf die Dame aus ihrer misslichen Lage; cf. z. B.: Cleopâtre VI, 4 p. 375 ff.: (Antigenes — Arsinoe — Britomare) ebenso Cass. IV, 6 (Bérénice—Lysimachus—Arsacome), Cleop. III, 1 (Corn. Gallus-Candace).

26. Ebenso Cleop. VI, 4 p. 375 ff.

27. Siehe S. 30, Anm. 15.

28. Das Motiv, dass 2 Liebende, die sich kaum gefunden haben, plötzlich überrascht und getrennt werden, findet sich sehr oft in den Romanen.

Da tritt schon Augustus mit seinen Begleitern ein. Er ist von dem Blick und dem „fiery Air“[29] des Caesario betroffen. Dieser gibt sich ihm zu erkennen und erklärt, der rechtmässige Erbe des grossen Caesar zu sein. Augustus sucht seinem Gegner seine eigene Rechte auf den Tron zu beweisen. Von Caesario immer mehr gereizt, befiehlt er seiner Leibwache, diesen zu ergreifen. Marcellus aber schützt seinen Freund mit dem Schwerte, worüber der Kaiser so in Zorn gerät, dass er befiehlt Marcellus zu entwaffnen und Caesario zu töten. Nun werfen sich ihm Julia und Narcissa zu Füssen und suchen ihn umzustimmen; aber der Ingrimm des Augustus wächst nur umsomehr. Da nimmt Gloriana den Schleier ab, tritt vor und erklärt, sie könne nicht dulden, dass Caesario, der sie befreit habe, jetzt für sie sterben solle. Um dieses zu verhindern, sei sie bereit “to yield to wear her former chain”.[30] Augustus ist darüber erstaunt und entzückt; er höhnt den niedergeschmetterten

---

29. Wie es dem Helden des heroic play eigen ist.

30. Eine ähnliche Situation findet sich im Roman (Cleop. XII, 2 u. 3): Césarion und Coriolan werden von Augustus ins Gefängnis geworfen. Marcellus, Julia und Octavia bitten für die beiden, aber vergebens. Der Kaiser erklärt schliesslich, er wolle den Coriolan am Leben lassen, falls dessen Geliebte (Cleop.) den Tibère heiraten würde. — Uebrigens finden sich solche Situationen öfters in den Romanen z. B. Clélie II, 1 p. 58 ff. (um ihrem Geliebten Brutus das Leben zu retten, fügt sich Lucretia in den verhassten Zwang, den Collatinus zu heiraten). Jedoch ist es am wahrscheinlichsten, dass Lee hier Dryden's Almansor and Almahide nachahmt. (Almansor wird vom Könige gefangen genommen und zum Tode verurteilt, erhält aber Schonung des Lebens, als Almahide, seine Geliebte, verspricht, die Gattin des Königs zu werden.)

Caesario und befiehlt den Wachen, diesen in Gewahrsam zu bringen. Nachdem sich Augustus entfernt hat, schwören sich Gloriana und Caesario Liebe und Treue.

Akt V. Narcissa bittet den Augustus, das Leben des Caesario zu schonen. Als der Kaiser Gloriana herankommen sieht, gewährt er die Bitte, um Narcissa los zu werden. Diese entfernt sich dann auch, belauscht aber die Unterredung des Augustus und der Gloriana, aus der sie ersieht, dass sie durch Gloriana aus dem Herzen des Caesario, der gegen sie kühler geworden war, verdrängt worden sei; Gloriana bittet nämlich ebenfalls bei Augustus für Caesario; jener verspricht ihr auch, diesen am Leben zu lassen, worauf sie selbst erklärt, nunmehr seinen (des Augustus) Wünschen zu willfahren. Die ganze Welt bietet ihr nun Augustus an, die Herrschaft über das Römerreich.[31] Da tritt Narcissa vor und schleudert dem Kaiser die heftigsten Vorwürfe ins Gesicht, weil er sich so sehr erniedrige; er verdiene, wegen seines unmännlichen Verhaltens vom Trone gestürzt zu werden. Der erzürnte Augustus droht ihr, sie zur Vestalin zu machen; Gloriana will nun ein gutes Wort für Narcissa einlegen, doch diese weist ihre Fürbitte zurück und beschuldigt sie, Caesario von ihr abwendig gemacht zu haben. Als sie sich entfernt hat, ist der Kaiser doch innerlich betroffen, er will dem Vergnügen nicht seine Ehre opfern[32] und er ist infolge des veränderten Benehmens der Gloriana von einer düsteren Ahnung befallen; aber einige Schmeichelworte der Gloriana bringen ihn von seinen Skrupeln sofort wieder ab.

---

31. Ein Motiv der Romane und des heroic play.

32. Ein schwacher Anklang an das play „of honour and love".

sc. II. Caesario erhält von Narcissa die bittersten Vorwürfe über seine Untreue; er sucht auszuweichen und fragt schliesslich nach Gloriana's Schicksal. Er erfährt von deren Vorhaben, die Wünsche des Kaisers noch in dieser Nacht zu befriedigen. Narcissa stirbt vor Gram über die Untreue ihres Geliebten,[33] der zu spät erkennt, was er an ihr verloren. Marcellus überrascht diesen, wie er die tote Narcissa in seinen Armen hält und erfährt aus Caesario's eigenem Mund, dass dieser selbst den Tod Narcissa's verschuldet hat. Da will Marcellus das Schwert gegen ihn zücken, doch er bringt es nicht über sich, Caesario zu töten. Schliesslich rät er ihm, schleunigst vor der Rache des Augustus zu fliehen. Caesario aber entgegnet, sein Leben sei doch unnütz; er habe nur noch den einen Wunsch, Marcellus möge ihn dahin bringen, "where he may to Gloriana's Guilt appear," was Marcellus auch verspricht.

Sc. III führt uns in „the Emperor's Bed-Chamber". Gloriana gibt in einem Monolog ihren Entschluss, den Kaiser zu töten,[34] zu erkennen; es werde dann, so folgert sie, Marcellus den Tron besteigen und dem Caesario Sicherheit gewähren. Da tritt plötzlich Caesario selbst ein. Er beschuldigt Gloriana der Untreue gegen ihn; als sie ihren Entschluss, den Kaiser zu ermorden, ihm kund gibt, erblickt er nur Ausflüchte in ihren Worten; er will sie verlassen und im Kampfe mit barbarischen Völkern die „Chains of Love" vergessen.[35] Als nun

---

33. Romanmotiv: Infolge der Untreue des einen Teiles tötet sich der andere oder wird vom Schlag gerührt.

34. Aehnliches Motiv im Pharamond III, 2: Heraclian setzt sich in den Besitz der Bellamira und will ihre Gunst erzwingen. Sie aber ersticht ihn, um ihre Ehre zu retten.

35. So, wie Varanez, nachdem sich seine Geliebte

Gloriana sieht, dass Caesario ihren Worten nicht mehr glaubt, stösst sie sich ihren Dolch in die Brust und stirbt in den Armen des Reuigen. Augustus erscheint und ist entsetzt, seinen Rivalen bewaffnet hier anzutreffen; er ruft die Wachen herbei, aber Caesario zeigt ihm seine tote „mistress" und fordert ihn auf, ihn selbst zu töten. Er verlangt nur, seine Asche möge in Gloriana's Grab eingeschlossen werden. Dies gewährt ihm (sonderbarerweise) Augustus, befiehlt aber seinen Soldaten, Caesario zu ergreifen, deren Ueberzahl dieser nach längerer Gegenwehr erliegt. Da tritt Tiberius ein und teilt mit, dass Narcissa tot sei und dass der jähe Schmerz hierüber auch deren Bruder Marcellus hinweggerafft habe. Augustus wünscht sich jetzt selbst den Tod. Er erklärt, er wolle die Herrschaft nunmehr an Tiberius abtreten. Zum Schlusse beklagt er sein Schicksal, das zwar seine Kriege mit Erfolg gekrönt, ihn aber dafür mit häuslichem Unheil überhäuft habe.[36]

Was die Charaktere des Stückes anlangt, so ist zunächst Caesario, wie schon erwähnt, ein zweiter Almansor. Augustus ist im I. Akt immerhin noch eine sehr achtenswerte Person, aber in den späteren Aufzügen ist er durch seine Sinnlichkeit, zumal bei seinem hohen Alter, widerlich. Dass bei dieser Auffassung des Augustus Lee sich wohl auf eine Stelle des Sueton gestützt hat, ist bereits angeführt worden. Durch diese einseitige Zeichnung musste Augustus zur Karrikatur

---

Athenaïs gegen ihn (für Theodosius) entschieden hatte, in fremde Lande zog, um im Getümmel der Schlachten seinen Liebesschmerz zu vergessen. (Pharamond III, 4.)

36. S. 1, a.

werden, wie dies auch bei Dryden's Maximian in „Tyrannic Love“ der Fall ist. In dem (frei erfundenen) Charakter der Gloriana zeigt Lee bereits sein Geschick in der Darstellung von Frauengestalten, noch mehr aber in dem der Narcissa, die die einzige ansprechende Person des Stückes ist.

(Die Fortsetzung dieser Arbeit erscheint in den „Berliner Beiträgen zur germanischen und romanischen Philologie“. Berlin, Verlag von E. Ebering.)

Lebenslauf.

Ich, Otto Auer, bin am 27. April 1879 als Sohn des Kaufmanns Otto Auer in Oettingen in Bayern, Kreis Schwaben und Neuburg, geboren und wurde im evangelischen Glauben erzogen. Vom Herbst 1889 an besuchte ich die lateinische Schule meiner Vaterstadt und vom Herbst 1894 an das Gymnasium Sankt Anna in Augsburg, das ich im Juli 1898 absolvierte. Sodann bezog ich die Universität München, um mich dort dem Studium der neueren Sprachen zu widmen.

Die fünfjährige Studienzeit in München wurde im Sommersemester 1900 durch den Besuch der Universität Genf unterbrochen. Auf diesen beiden Hochschulen hörte ich die Vorlesungen folgender Herren Dozenten:

in München: Breymann, Schick, v. Müller, Lipps, Muncker, Grauert, Pirson, Güttler, Cornelius, Hartmann, Sieper, Blinkhorn.

in Genf: Bouvier, Duproix, Seitz, Wuarin, Bally, Soret, Zbinden, Mercier, Thudichum, Schneegans.

Ich beteiligte mich an den Seminarübungen der Herren Professoren Breymann und Schick.

Den ersten Abschnitt der Prüfung für den Unterricht in den neueren Sprachen (aus der romanischen und englischen Philologie) habe ich in den Jahren 1901 und 1902 bestanden, ebenso den zweiten Abschnitt im Jahre 1903.

Allen meinen verehrten Herrn Lehrern will ich an dieser Stelle meinen innigsten Dank aussprechen, besonders aber fühle ich mich Herrn Prof. Dr. Schick verbunden, der mich auf den von mir bearbeiteten Stoff aufmerksam machte und mich mit Ratschlägen in der liebenswürdigsten und bereitwilligsten Weise unterstützte.